



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA

Vanessa Vieira Santos
08/42249

UMA SENSÇÃO DE PERDA
A AUSÊNCIA DE RODRIGO S.M. NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *A HORA*
***DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR**

MENÇÃO	
---------------	--

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal

BRASÍLIA
2011

Vanessa Vieira Santos
08/42249

UMA SENSÇÃO DE PERDA
A AUSÊNCIA DE RODRIGO S.M. NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *A HORA*
***DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Monografia em Literatura apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a conclusão do curso de licenciatura em Letras Português e Respectiva Literatura, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

BRASÍLIA
2011

RESUMO

Quando dirigiu o filme *A hora da estrela*, adaptação do livro homônimo de Clarice Lispector, a cineasta Suzana Amaral optou por suprimir um elemento considerado essencial na obra literária: o narrador-personagem Rodrigo S.M. O principal objetivo deste trabalho é abordar as implicações dessa ausência, bem como os elementos que compensam esse espaço significativo deixado pelo narrador na obra fílmica.

Palavras-chave: literatura contemporânea; cinema; adaptação cinematográfica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. A OBRA LITERÁRIA E O NARRADOR	8
2. LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	11
3. A OBRA CINEMATOGRAFICA E A AUSÊNCIA DO NARRADOR	15
CONSIDERAÇÕES FINAIS	24
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27
FILMOGRAFIA	28

INTRODUÇÃO

Quando dirigiu o filme *A hora da estrela* – adaptação do livro homônimo de Clarice Lispector –, a cineasta Suzana Amaral optou por retirar um elemento considerado essencial na obra literária: o narrador-personagem Rodrigo S.M. O objetivo principal deste trabalho é abordar as implicações dessa ausência e os elementos que compensam esse espaço deixado por Rodrigo S.M. na obra cinematográfica.

Após uma abordagem resumida sobre a obra literária, são analisados o papel e a importância do narrador, Rodrigo S.M., para o desenvolvimento da narrativa e sua relação com a personagem Macabéa.

Em seguida, discute-se, brevemente, a relação entre literatura e cinema e o conceito de adaptação cinematográfica, tendo como base alguns estudos já feitos sobre essas questões.

Parte-se, então, para uma análise da obra fílmica em comparação com o livro, para que se possa, enfim, atingir os objetivos determinados.

Para dar início ao estudo aqui proposto, é válido expor uma breve biografia de Clarice Lispector, destacando, especialmente, os acontecimentos que a teriam influenciado a produzir *A hora da estrela*, bem como o contexto em que tal obra foi escrita.

Clarice nasceu na Ucrânia, em dezembro de 1920, mas foi naturalizada brasileira. Sua família – composta pelo pai, pela mãe e por duas irmãs mais velhas – imigrou para o Brasil, quando Clarice era ainda recém-nascida, com o objetivo de fugir dos impactos da Primeira Guerra Mundial e da violenta perseguição aos judeus – uma das consequências da Revolução de 1917. Ao chegarem ao Brasil, em fevereiro de 1921, desembarcaram em Alagoas, na cidade de Maceió, onde ficaram por três anos e meio. Por volta de 1924, quando Clarice estava com quatro anos de idade, migraram para o Recife, lugar em que a escritora passou toda a infância e parte da adolescência – fase marcante em sua vida e que, anos mais tarde, teria influência na produção de algumas de suas obras, como destaca Márcia Lígia Guidin, ao afirmar que “a infância nordestina com seus modelos sociais será relembrada em *A hora da estrela*” (GUIDIN, 1996, p.13).

Após o falecimento da mãe, Clarice e a família mudaram-se para o Rio de Janeiro, em 1937. Lá, Clarice terminou o segundo grau, formou-se em Direito e

trabalhou como jornalista e tradutora, redigindo para revistas e jornais. Em 1942, começou a escrever *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance, publicado em 1944. No mesmo ano, casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, o qual a escritora acompanharia por vários países da Europa e da América e com quem teria dois filhos. Em 1959, Clarice se divorciou e voltou definitivamente para o Brasil.

Seu primeiro romance foi publicado na década de 40, época em que se destacavam os escritores regionalistas, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, tempo em que

prevalecia, portanto, o interesse pelo tema social e coletivo. O romance regionalista funcionava para a intelectualidade brasileira como um instrumento precioso de revelação do país. (...) Revelar a realidade social do país era a palavra de ordem dos escritores, vistos como poderosos interventores políticos (id. *ibid.*, p. 23).

Tendo em vista que as obras de Clarice tinham um caráter mais existencial e intimista, cujas protagonistas eram, em geral, mulheres da burguesia e da classe média com seus conflitos internos, alguns críticos tacharam a escritora de alienada e narcisista, pois ela estaria fugindo do engajamento político e social e “nenhum autor poderia subtrair-se ao engajamento” (PÉCAUT apud GUIDIN, 1996, p.23). Entretanto, como salienta Lígia Chiapini, “o caráter social e empenhado da ficção de Clarice é ainda pouco visível para a maior parte dos leitores, mas existe e é forte”, tendo a própria Clarice se definido como engajada, ao afirmar que assim se sentia, pois tudo o que ela escrevia estava ligado à realidade em que viviam naquela época (CHIAPPINI, 2004, p. 240).

Em 1964, com o golpe militar que depôs João Goulart e deu início ao regime ditatorial, Clarice sentiu-se impelida a se manifestar de forma mais clara e acentuada sobre a crise que se instalava no Brasil, pois aquele era um

momento em que se exigia do artista e do intelectual que tomassem uma posição. Diante dos crimes cometidos pelo regime e da censura a que estavam submetidos os meios de comunicação de massa, esperava-se que nomes conhecidos usassem sua legitimidade para dizer um pouco do que estava se passando (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 43).

A autora, então, buscou dar início à sua manifestação por meio do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – publicado em 1969 e que,

apesar de ter uma protagonista tão introspectiva quanto as dos livros anteriores, desenvolveu uma atmosfera sócio-política por trás de uma inverossímil história de amor, a relação entre Loreley e Ulisses, como destaca Márcia Lúcia Guidin:

O uso dos diálogos e a instalação dos amantes na vida social e intelectual do Rio de Janeiro fazem concessão [...] à questão política da época, de intensa repressão política e rigorosa censura. A referência ao momento político brasileiro diante do perfil do par amoroso é clara: Ulisses é um conhecido “intelectual marxista” [...]. Lóri considera-se moderna e independente (embora não leia jornais e receba mesada do pai viúvo) [...]. Pedirá a Ulisses [...] que lhe explique qual é seu (dela) “valor social”, ao que ele responde: “– o de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média”. [...] O tom de Ulisses é professoral e pedante, reproduzindo um conjunto de jargões ideológicos, muito repetidos na época (GUIDIN, 1996, p. 30).

Algum tempo depois, durante os últimos anos de sua vida, lutando contra um câncer, Clarice Lispector isolou-se do convívio social e escreveu *A hora da estrela*, último romance que viu ser publicado, em 1977, e que, de acordo com ela própria, é a “história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. [...] A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (id. *ibid.*, p.31), que, de certa forma, resgata as experiências vividas por Clarice no Nordeste e na migração para a cidade grande e foi escrita “em momento de tensão de um longo, necessário e difícil diálogo com o outro, [...] na sofrida perplexidade diante da sua quase insuportável e suja miséria social” (GOTLIB, 1995, p. 465).

Assim, procurando se posicionar, de fato, sobre as questões sociais, Clarice escreveu *A hora da estrela*, que, apesar de conter uma ferrenha crítica social, mantém o estilo peculiar da autora. Ou seja, ela pode ter cedido às exigências dos críticos que a induziram a se manifestar, mas, ainda assim, o fez do seu jeito.

1. A OBRA LITERÁRIA E O NARRADOR

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector conta a história “verdadeira embora inventada” (AHE, p. 12)¹ de Macabéa, jovem nordestina, que migrou para o Rio de Janeiro, “cidade toda feita contra ela” (AHE, p. 15). Para tal, Clarice cria o narrador-personagem Rodrigo S.M., pois uma mulher, com sua demasiada sensibilidade, não seria capaz de narrar a triste história de Macabéa e empregaria “termos suculentos”, “adjetivos esplendorosos” e “carnudos substantivos” (AHE, p. 15), o que não seria apropriado para captar aquela simples, “delicada e vaga existência” (AHE, p. 15). Como defende Regina Dalcastagnè, ao dizer que uma mulher não poderia contar essa história, Clarice expõe os preconceitos contra a escrita feminina, pois

ao reproduzir, ironicamente, o discurso de que mulher escreve piegas, que não se deve enfeitar o texto e que é preciso se reduzir aos fatos, a escritora de *A paixão segundo G.H.* e de *Perto do coração selvagem* está respondendo àqueles que apontavam sua obra como alienada ou excessivamente hermética e subjetiva [...] (DALCASTAGNÈ, op. cit., p. 43).

Pode-se dizer, assim, que tal romance funcionou como uma clara resposta da autora àqueles que a consideravam descompromissada com a realidade social e desdenhavam suas obras, rotulando-a, de forma simplista, como uma escritora de literatura feminina, narcisista, que fazia uso de linguagem hermética e desenvolvia tramas subjetivas.

Além disso, é possível afirmar que *A hora da estrela* foi, sobretudo, uma crítica à posição dos intelectuais diante da classe baixa. Tais intelectuais são representados por Rodrigo S.M., criador e narrador de Macabéa, a qual seria, nesse romance, uma síntese de certa parcela da classe baixa.

Ao longo da narrativa, Rodrigo demonstra diversos sentimentos em relação à nordestina: impaciência, raiva, medo, inquietação, angústia e, em alguns momentos, culpa.

¹ Os trechos retirados do romance *A Hora da Estrela* serão mencionados com a indicação AHE, seguida do número da página.

O medo e a inquietação dominam Rodrigo porque Macabéa não é apenas uma nordestina analfabeta e totalmente ignorante. Ela sabe ler, tem um emprego, interessa-se pelos “curtos ensinamentos” (AHE, p. 37) transmitidos pela Rádio Relógio, faz recortes de revista e é consumidora: vai ao cinema, toma coca-cola e come cachorro-quente. Ela é parte do “zé povinho” (AHE, p. 35) – como o próprio Rodrigo designa –, que “sonha com fome de tudo” (AHE, p. 35).

Ou seja, Macabéa é o tipo de pessoa da classe baixa que incomoda os intelectuais, ela representa a massa, que

não remete à simples idéia de trabalhadores ou de multidão, mas de um público específico, resultado das reformas educacionais do final do século XIX. Um público alfabetizado, consumidor, ávido de bens culturais. É então que surge a necessidade de distinção do intelectual (id. *ibid.*, p. 44).

Dessa forma, Rodrigo S.M., ao tempo em que narra Macabéa, narra a si próprio, com o objetivo de se distinguir dela: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (AHE, p. 24). Ele é um escritor refinado, culto, que toma vinho branco, fala outras línguas e aprecia a boa arte. Já ela é uma pobre datilógrafa, “incompetente para a vida” (AHE, p. 24), sequer sabe que existem outras línguas e só come cachorro-quente.

Já a impaciência e a raiva de Rodrigo vêm do fato de que Macabéa, apesar de ter uma vida medíocre, não reclama de sua condição e nada faz para mudá-la, pois mal tem consciência de sua existência, apenas faz o necessário para sobreviver. Não sendo analfabeta, dispondo de um razoável emprego e tendo possibilidades de acesso à informação e à interação social, Macabéa poderia “lutar” por uma vida mais feliz e digna, mas não o faz, pois “não sabia que era infeliz” (AHE, p. 26). E haveria milhares de pessoas como ela, que seriam apenas um “parafuso dispensável” (AHE, p. 29) em uma sociedade técnica e capitalista. Ter essa consciência inquieta e amedronta Rodrigo, que, em alguns momentos, deixa transparecer certa culpa: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto” (AHE, p.18).

A origem dessa culpa Rodrigo não sabe e, possivelmente, sente-se assim por pertencer a uma classe “superior” e nada poder fazer pela moça: “Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça.” (AHE, p. 23). Ele acredita que expor a vida da

nordestina é um dever e um meio de, talvez, aliviar, de alguma forma, essa culpa que sente.

Alguns sentimentos de Rodrigo contradizem-se ao longo do romance. Em grande parte, recusa-se a ter piedade, como ele próprio afirma, desdenha a pobreza, que, segundo ele, “é feia e promíscua” (AHE, p. 22) e diz, ainda, “ter terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda” (AHE, p.30), o qual Macabéa habita.

Contudo, outras vezes, o narrador demonstra preocupação diante das humilhações pelas quais passa Macabéa, mostra contentamento com a possibilidade de que ela tenha um final feliz, diz que a ama e a vê de forma encantadora. Mas, seu dever, como ele afirma, é apenas contar a história da moça, mas caberá a outros fazer algo para ajudá-la – se quiserem. Narrar já é suficiente, ele não deve fazer nada além disso, pois, segundo ele, “quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto” (AHE, p. 35). Dessa forma, em alguns momentos, Rodrigo mostra-se extremamente hipócrita. Ele afirma que para contar a história de Macabéa, para “captar sua alma”, deve se “alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado” (AHE, p.22), bem como deixar de fazer a barba, vestir roupas velhas e rasgadas e dormir pouco, como se isso realmente fosse fazê-lo viver a pobreza de Macabéa para que pudesse contar a sua história com a credibilidade de alguém que vive a situação que retrata, “como se esses ‘sacrifícios’ realmente constituíssem o equivalente de uma pobreza massacrante e contínua” (STAM, 2008, p. 321). Nesse ponto, é possível supor que há uma crítica de Clarice Lispector àqueles escritores que buscavam representar a realidade social em suas obras e, de certa forma, recriminavam-na por ela não seguir o mesmo caminho. Assim como Rodrigo S.M., aqueles escritores — intelectuais de classe média em geral — retratavam os pobres em suas produções literárias, mas o que faziam de concreto para ajudá-los? Talvez, essa tenha sido uma das críticas presentes em *A hora da estrela*.

Em algumas partes do romance, é possível se deparar com possibilidades de que Macabéa acabe feliz: o início do namoro com Olímpico, a amizade com Glória, a segunda chance no emprego, as promissoras previsões da cartomante. Contudo, os acontecimentos sempre tomam rumos negativos e a história nada tem de feliz. Olímpico a humilha e a despreza a todo o momento; Glória caçoa dela e

rouba seu namorado sem nenhum remorso; ela não obtém sucesso no emprego. Além de tudo, as previsões da cartomante de um futuro melhor não se concretizam e o triste fim da vida de Macabéa se estabelece: ela morre sozinha e desamparada, da mesma forma como passou toda a sua vida. E sua morte acaba sendo o único fato de grande proporção em sua existência, a sua “hora da estrela”, o único momento em que pararam para olhá-la, “pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um” (AHE, p. 29).

Pode-se dizer, assim, que a cartomante não estava totalmente errada em suas previsões. De certa forma, a morte foi um êxito para Macabéa, que “estava enfim livre de si e de nós” (AHE, p. 86). E representou uma saída, também, para Rodrigo S.M. Por isso, a morte torna-se a personagem preferida do narrador, pois põe fim à Macabéa, cuja existência não mais o atormentaria.

Diante do exposto, não há como negar que Rodrigo S.M. é o protagonista de *A hora da estrela*, pois o romance gira em torno de seus conflitos internos e dramas durante o processo de narração da vida de Macabéa, de sua posição, como representante do intelectual de classe média, frente à classe representada pela nordestina — a baixa. Assim, pode-se dizer que, para alcançar os objetivos supostamente propostos por Clarice Lispector ao escrever a obra, Rodrigo S.M. é um elemento de fundamental importância. Contudo, na única adaptação cinematográfica de *A hora da estrela*, a diretora optou por suprimir o narrador e mostrar apenas a representação da vida de Macabéa, sendo ela a protagonista da obra fílmica. O objetivo precípua deste estudo é abordar as implicações da ausência de Rodrigo S.M. na adaptação para o cinema e destacar quais elementos compensam esse espaço significativo deixado pelo narrador. Mas, antes, é essencial que se faça uma abordagem sobre adaptação cinematográfica de obras literárias, para que seja possível compreender melhor certos conceitos envolvidos nesse processo, especialmente a noção de “fidelidade”. É o que se discute no tópico a seguir.

2. LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ao assistir a filmes cuja produção foi baseada em obras literárias, é comum ouvir opiniões como “Gostei mais do livro.”; “O livro é muito melhor.”, “O filme não conseguiu captar a essência do livro.”, entre outros comentários, que deixam

transparecer a insatisfação com o resultado de adaptações cinematográficas, quando houve a leitura precedente do romance, pois os leitores criam certas expectativas e vão ao cinema em busca do que está representado no texto literário. No que se refere a essa insatisfação, basicamente, a crítica é a de que o filme não foi “fiel” ao livro.

Como defende Robert Stam, “a linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura” (id. *ibid.*, p. 20), pois, segundo alguns críticos, as adaptações cinematográficas seriam um desestímulo à leitura, já que muitos deixariam de ler as obras literárias para, apenas, assistir às adaptações para o cinema, sem saber que o filme não equivale exatamente ao livro. Contudo, como defende Maria Eugênia Curado, “a possibilidade de transformação de uma novela ou romance para o cinema é uma forma de interação entre mídias, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido” (CURADO, 2007, p. 2). E, além disso, as adaptações fílmicas não causam danos à obra literária para as pessoas que já leram o livro, e aqueles que não leram se contentarão com o filme ou terão curiosidade em ler a obra que serviu de base “e isso é um ganho para a literatura” (BAZIN apud CURADO, 2007, p. 4) e não um desserviço, como aqueles críticos defendem.

O fato é que o texto original e a adaptação cinematográfica são duas linguagens diferentes e o filme pode, sim, apresentar ideias novas, sendo, em alguns casos, ainda mais interessante do que a obra original, além de mais acessível para as pessoas que não sabem ler, por exemplo. O cineasta pode até elaborar o roteiro tentando seguir passo a passo o livro, mas não é possível representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é difícil exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores (BETTON apud SCORSI, 2005, p. 40). Dessa forma, a fidedignidade total, de acordo Robert Stam, não é viável e

podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal [...] (STAM, *op. cit.*, p. 20).

Assim sendo, mesmo tendo como base uma obra literária, o cineasta faz as modificações que julga necessárias e, inevitavelmente, confere à obra cinematográfica seu estilo pessoal, suas opiniões, sua interpretação do texto original, o que torna o filme uma produção distinta do livro, com características próprias. Cria-se, então, uma obra nova e independente, que equivale a uma tradução, a uma adaptação, como o próprio nome diz, e não a uma transcrição literal do romance para a tela do cinema.

Em suma, o filme remete ao livro, mas não é equivalente a ele, e, nessa relação, mantém-se um “processo dialógico intertextual”, como propõe Robert Stam (op. cit.). Então, pode-se dizer que a adaptação cinematográfica é uma leitura do romance-fonte feita pelo cineasta, um diálogo estabelecido e “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (id. ibid., p. 21).

Tendo como base essa visão que prega a impossibilidade de se realizar uma adaptação cinematográfica idêntica ao texto literário, há uma postura menos discriminatória em relação às obras fílmicas adaptadas, pois, assim, é possível evitar julgamentos negativos do filme em comparação ao livro, compreendendo-se que o filme é uma obra distinta e independente, que foi realizada com objetivos diferentes e em circunstâncias diferentes, pois

ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objetivo é, evidentemente, literário. [...] O filme passa a ser, então, apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes (CURADO, op. cit., p.2).

Entretanto, mesmo eliminada essa visão discriminatória referente à fidelidade, as adaptações cinematográficas não estão isentas de “julgamento e avaliação” (STAM, op. cit., p.22), pois ainda será possível falar em adaptações bem-sucedidas ou mal-sucedidas, mas levando em consideração não “noções rudimentares de fidelidade”, como destaca Stam, mas, sim, a qualidade da leitura feita pelo cineasta, sua capacidade de escolher “*quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (id. ibid., p. 23, grifo do autor). Ou seja, nas palavras de Anelise Corseuil, “na relação intertextual não ocorre uma hierarquização

de valores, podendo o filme ser analisado em todas as suas modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas, partes integrantes de qualquer processo de adaptação” (CORSEUIL, 2009, p. 372). Assim, é necessário que o filme seja visto sob uma perspectiva crítica, que leve em conta “elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema” (id. *ibid.*, p. 370), pois a obra fílmica possui sua linguagem específica e elementos que a limitam em comparação com a obra literária, como por exemplo, sua duração. O livro pode ser lido durante várias horas, dias ou meses; já o filme, geralmente, é exibido em um tempo médio de duas horas, pois

o cinema, como produção tecnocultural de uma sociedade capitalista, sempre terá de ser realista e comprometido com a prosa narrativa, sobretudo se quiser competir em um mercado de filmes regido por leis de consumo. O filme, ao buscar uma coerência narrativa, legível ao público que o absorve em sua duração na sala de projeção, precisa, a partir da obra, fazer escolhas e recortes, e criar a sua história, dentro das soluções estéticas encontradas que traduzam a obra escrita e, ao mesmo tempo, harmonizem-se com tais leis de mercado (SCORSI, *op. cit.*, p. 52).

Ou seja, o cineasta deve ser capaz de fazer as escolhas adequadas para transpor com sucesso a obra literária para a tela do cinema, levando em consideração uma série de fatores, tais como os elementos que são dispensáveis e que podem ser suprimidos do roteiro para que o filme tenha uma duração viável para ser fruído, em tempo contínuo, dentro de uma sala de projeção, pois “a tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compreensão temporal que o cinema dita” (id. *ibid.*, p.42). Escolhas como essa serão decisivas para uma avaliação positiva ou negativa dos filmes cujos roteiros foram baseados em obras literárias.

Partindo dos conceitos expostos, é válido questionar se a adaptação cinematográfica do romance *A hora da estrela* foi um projeto bem-sucedido, tendo em vista que, como já ressaltado neste estudo, a diretora do filme optou por suprimir o narrador Rodrigo S.M., personagem de significativa importância na narrativa. Pode-se dizer que tal escolha mudou consideravelmente o sentido da história, pois o

foco da obra literária é justamente a posição de Rodrigo frente à Macabéa, criada e narrada por ele. Nas palavras de Maria Eugênia Curado, o livro

é a história narrada em primeira pessoa por Rodrigo S.M., enfocando as angústias pelas quais ele passa durante o processo de construção da narrativa. Entretanto, observa-se que o texto possui três planos narrativos. O primeiro centra-se no monólogo em que o narrador conduz tanto a ação quanto a reflexão da e sobre a linguagem, tendo como referencial a figura emblemática da nordestina Macabéa. No seguinte, entrelaçada às suas digressões, o narrador descreve os personagens e suas ações. E, no terceiro momento, Rodrigo S.M. dá a palavra aos personagens. Contudo, no final do texto, retoma as rédeas da narrativa e determina o destino da protagonista. (CURADO, op. cit., p. 9)

Já o filme apenas conta a história da jovem nordestina em sua saga na grande metrópole. Assim, devido à ausência do narrador, o enredo do filme toma rumos distintos e é interessante destacar estratégias usadas pela cineasta com o objetivo de tentar suprir esse espaço, o que será feito no próximo tópico, cujo foco é a referida adaptação cinematográfica.

3. A OBRA CINEMATOGRAFICA E A AUSÊNCIA DO NARRADOR

Em 1967, Suzana Amaral entrou para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, formando-se em 1971. No ano seguinte, começou a trabalhar na TV Cultura, na qual permaneceu por 14 anos, fazendo telejornalismo e produzindo documentários e teleteatros. Em 1976, iniciou um Mestrado em Direção de Cinema na Universidade de Nova York e, após se formar, em 1979, voltou para o Brasil e comprou os direitos autorais do romance *A hora da estrela* para produzir o filme homônimo.

Em entrevista concedida à Editora Ática, Suzana Amaral comenta o que motivou sua escolha de adaptar o romance de Clarice Lispector para as telas do cinema:

A Universidade de Nova York tem uma grande biblioteca com muitos, muitos livros brasileiros. Eu lia muitos autores nossos, pois queria voltar ao Brasil e fazer uma adaptação de obra brasileira. [...] Como sou documentarista há muitos anos, essa coisa da migração nordestina em São Paulo, da não adaptação, me impressiona muito.

Lembro que quando cheguei aos Estados Unidos, me senti uma Macabéa. [...] É difícil para o migrante essa comunicação com um outro ambiente: o que vai comer, como se fala, quais os costumes. Eu senti na pele o que é ser Macabéa num ambiente urbano estranho. Acho que a Macabéa tem a cara do Brasil, Ela é o que todo mundo é. Ela é um Macunaíma de saia, uma anti-heroína aqui do Brasil, mas com uma universalidade muito grande. [...] Existem Macabéas no mundo inteiro. (GUIDIN, op. cit., p. 96-97)

Então, após escolher o livro que iria adaptar, em 1985, aos 54 anos, Suzana Amaral deu início à direção de seu primeiro longa-metragem, “com a urgência de alguém que tem consciência do tempo escoando. Não podia apenas experimentar, tinha de produzir e acertar” (SCORSI, op. cit., p. 52-53). E foi o que aconteceu. O filme ficou durante dez meses em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro e, também, em San Francisco, nos Estados Unidos. Foi reconhecido no mundo inteiro e conquistou notáveis prêmios de cinema no ano de 1986: ganhou todos os principais prêmios no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Suzana Amaral foi premiada como melhor diretora no Festival de Havana e a atriz Marcélia Cartaxo, que interpretou Macabéa, ganhou o Urso de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim, tendo Suzana também sido indicada para concorrer ao Urso de Ouro – prêmio mais importante do festival alemão.

José Mário Ortiz Ramos, ao se referir ao cinema brasileiro contemporâneo entre os anos de 1970 e 1987, destaca que paralelamente à atuação de diretores mais consolidados,

despontaram estréias maduras, como a de Suzana Amaral com *A hora da estrela* (1985), uma adaptação da novela de Clarice Lispector, conseguindo um delicado equilíbrio entre a perspectiva social e o tom intimista ao delinear Macabéa (Marcélia Cartaxo), a nordestina que luta por decifrar a grande metrópole. Foi um resgate com tempero contemporâneo de uma temática já presente [...] (RAMOS, 1990, p. 450).

Assim, pode-se dizer que, além de ter sido um sucesso de bilheteria, o filme *A hora da estrela* ganhou prestígio, sendo uma produção bem-sucedida no meio cinematográfico. Entretanto, se for levada em conta uma comparação entre o livro e o filme, com base nos conceitos referentes a adaptações de obras literárias para o cinema – abordados anteriormente –, uma análise diferente entra em pauta, pois a avaliação será feita de acordo com os recursos usados (e de que forma foram

organizados) pela cineasta para fazer uma tradução adequada do papel para a tela de projeção.

Em relação à crítica que propõe fidelidade do filme à obra literária, Suzana Amaral se posiciona de forma bastante firme, concordando com a idéia de que a obra cinematográfica distingue-se da obra literária e deve ser recriada pelo cineasta:

Eu aceito todas as críticas, mas sou deliberada. Quando adapto um livro, nunca me proponho a ser fiel a ele. Acho que a gente tem de ler, jogar o livro pela janela e recriar, ser fiel só ao espírito da obra. [...] Você tem de ser fiel a essa parte central. O resto você pinta, modifica, altera, você se coloca, senão não tem graça. [...] Em *A hora da estrela*, eu optei por algumas coisas, por outras eu não optei. Até inventei situações, pra dar narrativa. (GUIDIN, op. cit., p. 99)

Assim, Suzana Amaral assume que não procurou seguir à risca a narrativa do romance ao elaborar seu roteiro – em parceria com o roteirista argentino Alfredo Oroz –, pois sua principal preocupação era captar a essência da obra literária, o seu espírito, como ela própria afirma. Porém, como já discutido neste trabalho, é inegável que Rodrigo S.M. é parte fundamental dessa essência, pois sua existência atormentada é decisiva para se entender Macabéa e todo o romance e a ausência do narrador retira da protagonista parte de sua força e de seu perfil (id. *ibid.*, p. 90). Mas antes de iniciar qualquer análise, é válido destacar o que a própria diretora disse a respeito dessa supressão da figura de Rodrigo:

Eu abri mão do Rodrigo deliberadamente. Talvez eu estivesse implícita na câmera. O fato é que nós, cineastas, somos muito práticos. Ter eliminado o narrador advém, principalmente, do seguinte: em cinema, contar uma história dentro da história (chamada construção em abismo) torna difícil a compreensão da história, intelectualiza o filme, e isso o público brasileiro que eu queria atingir não absorve, não entende. Nos Estados Unidos, um bom filme tem de ter começo, meio e fim, assim o público apreende mais rapidamente. É preciso cortar tudo o que complique a história para o público. (id. *Ibid.*, p. 97-98)

Ou seja, Suzana Amaral optou pela simplicidade e retirou Rodrigo S.M. do roteiro por entender que sua figura intelectualizaria o filme e dificultaria a compreensão das pessoas não-letradas e ela queria que sua obra pudesse ser vista e entendida por pessoas de todos os segmentos sociais. Assim, retratar apenas a

história de Macabéia foi estratégico para que a adaptação fílmica pudesse captar a atenção e a compreensão de todos que tivessem a oportunidade de assisti-la e não apenas dos intelectuais e letrados. E como bem lembra Robert Stam, houve, ainda, razões econômicas para a retirada de Rodrigo do roteiro, pois os filmes reflexivos são, em geral, um fracasso de bilheteria, já que, para o público dominante, o que importa, de fato, é a história, direto ao ponto, sem rodeios (STAM, op. cit., p. 324).

Pode-se dizer que fazer essa adaptação foi, de certa forma, fácil para Suzana Amaral, pois, como bem expõe Maria Eugênia Curado, a obra de Clarice Lispector possui uma linguagem cinematográfica, o que pode ser observado por meio do fluxo de consciência e da fragmentação presentes no texto, recursos que representam uma estrutura textual parecida com os *takes* cinematográficos (CURADO, op. cit., p. 6).

Outro elemento que merece ser destacado na obra literária é a presença do substantivo “explosão” entre parênteses, que aparece várias vezes interrompendo frases durante a narrativa, para destacar algum acontecimento notável ou intrigante: “[...] no meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso.” (AHE, p. 43). Este é um recurso que provoca reação no fluxo da leitura, “como um som no filme colocaria em suspensão a atenção do espectador” (SCORSI, op. cit., p. 49). E, além disso, é possível observar, durante a leitura, uma série de referências a sons: “tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado” (AHE, p. 22); “a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina” (AHE, p. 24); “Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto um símbolo de que a moça iria ter um futuro esplendoroso?” (AHE, p. 50). Esses recursos acentuam ainda mais a linguagem cinematográfica da obra e podem ter contribuído para a composição da trilha sonora do filme, como contribuiu a canção “Una Furtiva Lacrima”, que é citada no romance como “a única coisa belíssima” (AHE, p. 51) na vida de Macabéia e marca presença no filme, aparecendo em sua forma original na cena em que a nordestina a escuta no rádio e cai no choro e, também, em versão instrumental em algumas cenas dramáticas, como a cena em que Olímpico termina o namoro com Macabéia, humilhando-a.

Além desses elementos que conferem à obra literária características cinematográficas, pode-se dizer, também, que o olhar de Rodrigo S.M. capta os fatos como uma câmera, e, assim, “o narrador, por meio de descrições objetivas e subjetivas [...], aponta, direciona, indica o olhar da cineasta na construção dos personagens” (CURADO, op. cit., p. 6), o que tornou o trabalho de Suzana Amaral ainda mais simples, pois

trata-se de uma escrita visual que nos faz lembrar a representação cinematográfica e o movimento da câmera, ora como foco isento, ora como foco comprometido. O narrador é figura potencial nesse processo. Faz inúmeras digressões para esclarecer e interpretar os fatos que ele mesmo constrói. Muitas vezes essas intervenções do narrador vêm aprisionadas entre parênteses, inseridas no fluxo narrativo, como se fosse uma voz em *off* que, correlata à imagem, a complementa. (SCORSI, op. cit., p. 48)

A diretora poderia ter optado por colocar o narrador em voz *over*² no filme, mas, como o próprio Rodrigo S.M. aponta durante a narrativa de *A hora da estrela*, o relato da vida da nordestina “é feito sem palavras. É uma fotografia muda” (AHE, p. 21). Dessa forma, como destacou a própria Suzana, o olhar de Rodrigo sob Macabéa é substituído pelo olhar da câmera e dos espectadores e, assim, as palavras do narrador são transformadas em imagens. Ou seja,

ao contrário do romance, a adaptação fílmica de Suzana Amaral não tem um narrador anunciado nem é reflexiva, de modo geral. Ao eliminar o narrador, que é o lugar da reflexividade no romance, Amaral transfere a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade. [...] É como se a diretora do filme rejeitasse o narrador do romance [...] e que agora ela tivesse tomado seu lugar para tornar-se o narrador. [...] No filme, Amaral (e o cinema) tornam-se os novos narradores (STAM, op. cit., p. 323).

E para acentuar essa ideia, algumas opiniões do narrador foram transpostas para as personagens, que, ao longo do filme, expressam uma série de sentimentos negativos em relação à Macabéa, tal qual Rodrigo S.M na obra literária. Assim, no filme, o perfil da nordestina é traçado por meio de diálogos com as outras personagens, bem como por meio de seu comportamento e de suas ações e, assim, com a ausência das considerações do narrador, “a interioridade só é percebida por sinais externos” (id. *ibid.*, p. 323).

² O mesmo que voz em *off*. Trata-se de uma “voz que emana de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista” (CORSEUIL, op. cit., p. 370).

No romance, o início da história é adiado por aproximadamente vinte páginas e só é possível saber o nome da nordestina após pouco mais de quarenta páginas, depois de uma longa reflexão de Rodrigo. No filme, a protagonista aparece na primeira cena, em que já se pode vê-la na firma onde trabalha, exercendo seu ofício de datilógrafa, e já é possível saber, por meio de um diálogo entre os chefes da moça, que ela se chama Macabéa e que é feia, suja e incompetente no trabalho:

- Olha que sujeira!
- Foi a nova datilógrafa, a Macabéa.
- Maca o quê?
- Béa. Macabéa. O que você quer? Foi a única que aceitou menos que um salário mínimo.
- [...]
- E, além do mais, como ela é feia, hein, rapaz? Feíssima! Parece um maracujá de gaveta. Onde é que você arrumou isso, hein, rapaz?
- É. Ela é meio desajeitada, sim. (AMARAL; OROZ, 1985)

Ou seja, é possível conhecer características importantes de Macabéa por meio da conversa entre seus empregadores e, também, por meio da forma como ela se comporta já no início: inocente, comendo de boca aberta em cima de seu material de trabalho e com as mãos imundas. Seu Raimundo, seu chefe imediato, alerta que ela será demitida, pois com tantos erros de gramática e tanta sujeira, não dá para mantê-la no emprego. E ela, conformada, apenas pede desculpas pelo aborrecimento, sem nada argumentar a seu favor. O chefe, surpreso com sua atitude resignada e com pena, diz que a demissão não precisa ser imediata e pede que ela, pelo menos, lave as mãos. Macabéa, então, observa atentamente suas mãos sujas e de unhas ruídas, como se estivesse procurando entender o que havia de errado com elas – comportamento que acentua sua ingenuidade.

Na cena seguinte, Macabéa olha-se no espelho velho e sujo da firma, que reflete sua imagem distorcida. Ela toca o rosto como se estivesse procurando alguma resposta sobre si própria, sobre sua existência. Como destaca Maria Eugênia Curado, as imagens especulares são recorrentes na narrativa de *A hora da estrela* e “pontuam, de forma emblemática a obra de Amaral não só como reflexo da nordestina, mas também como do próprio narrador” (CURADO, op. cit., p. 13), que, no texto literário, afirma: “vejo a nordestina se olhando no espelho e [...] no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo” (AHE, p. 22). Em relação ao filme, pode-se

dizer que os espectadores — assim como Rodrigo S.M. no romance — podem enxergar um pouco de si no reflexo da nordestina, que representa o “outro”.

O cenário mostrado subsequentemente é o cortiço onde se localiza o quarto em que vive Macabéa — em companhia de outras três moças. O ambiente parece fétido e desordenado, o que confirma o meio pobre e degradado em que Macabéa vive. Apesar de suas colegas pertencerem à mesma classe social e viverem em condições similares, elas demonstram repulsa e pena em relação à nordestina, como pode ser observado em uma conversa entre duas das colegas de quarto:

- O que você acha dessa Macabéa, hein?
- Eu acho ela meio esquisita.
- Deus que me perdoe, mas ela tem uma cara de sonsa.
- O cheiro dela é que é meio... (AMARAL; OROZ, 1985)

Assim, ao longo do filme, o perfil de Macabéa vai sendo revelado por meio de suas atitudes e da interação com as outras personagens. Na conversa entre as duas colegas de quarto, é possível saber que Macabéa cheira mal e é estranha aos olhos das pessoas que convivem com ela. Para explicitar ainda mais esse perfil — que é traçado pela narração de Rodrigo na obra literária —, Suzana Amaral enfatiza os hábitos repugnantes e grotescos da nordestina (como na cena em que ela urina e come ao mesmo tempo), os quais revelam a falta de integração da moça às convenções urbanas.

Glória e Olímpico — as duas pessoas com quem Macabéa mais interage — referem-se a ela sempre de forma pejorativa e impaciente, usando adjetivos como “desbotada”, “tonta”, “idiota”, “feia”, “cabeça chata”, “burra”. Nota-se que todas as pessoas que convivem com ela ou passam por sua vida “mesmo suburbanos e miseráveis, [...] sentem pela moça uma piedade enojada, que os leva a adotar um tom de pedagógica superioridade diante dela” (GUIDIN, op. cit., p. 92).

Em suma, pode-se dizer que, mesmo sem a presença do narrador, o espectador é capaz de formar sua própria opinião sobre Macabéa, que acaba tendo, inevitavelmente, a mesma perspectiva de Rodrigo: repulsa, incômodo, pena. E isso é possível justamente graças aos recursos usados por Suzana Amaral, que buscou traduzir o olhar do narrador por meio do olhar da câmera, captando “a visibilidade do texto lispectoriano, tendo em vista primeiro as descrições objetivas, tanto dos

personagens quanto do espaço, sem, desprezar, entretanto, as subjetivas” (CURADO, op. cit., p. 10). Ou seja, pode-se dizer que a cineasta captou com astúcia as pistas presentes no texto literário, tendo a voz do narrador como referencial para transpor o romance para a tela do cinema e tentar transferir o olhar do narrador ausente para o público. Em suma,

Amaral não só reafirma as figuras do texto de Lispector como também acrescenta e (re)interpreta outros elementos textuais realçadores do paradoxo, do lirismo e, arriscar-se-ia dizer, do humor negro, porque a operação da passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não só os meandros na natureza do novo suporte, mas passar de mera reprodução à produção (id. *ibid.*, p. 12).

Assim, além de reafirmar o que já estava exposto no texto literário, Amaral modificou alguns aspectos e acrescentou outros elementos interessantes, até mesmo inventando situações “para dar narrativa”, como ela própria afirmou na entrevista à Editora Ática. Entre essas situações, é interessante destacar duas cenas: a do cego no bar e a do passeio no metrô, que expõem um pouco da parca sexualidade de Macabéa. Em ambas, a moça pensa estar sendo admirada por homens, mas, na verdade, um deles é cego e o outro é apenas o segurança do metrô querendo alertá-la sobre o perigo de estar muito próxima dos trilhos. Há, ainda, a cena em que Macabéa está dentro do vagão do metrô, lotado de pessoas, em pé entre dois homens que estão conversando, muito próximos a ela. Ela fica visivelmente excitada, o que é comprovado pela cena seguinte, que mostra a nordestina deitada em sua cama, tocando o próprio corpo – momento em que se destaca ainda mais “sua falta de controle das funções corporais. Macabéa nem consegue masturbar-se; seu toque desajeitado só lhe provoca acessos de tosse, simbólicos de uma relação exilada até mesmo com o seu próprio corpo” (STAM, op. cit., p. 325).

É inegável que Suzana Amaral conseguiu atualizar a narrativa da obra de Clarice Lispector, colocando em imagens as palavras de Rodrigo S.M. sobre a triste história de Macabéa, “que nem pobreza enfeitada tem” (AHE, p. 21). Após uma vida de miséria e solidão, tendo sido rejeitada por seu namorado, traída por sua única colega e a ponto de ser demitida, Macabéa encontra uma luz nas previsões da cartomante Madama Carlota. Até então, a nordestina não sabia que era infeliz, mas,

ao ouvir Madama Carlota, ela se dá conta de que sua vida havia sido medíocre. Macabéa abre, então, os olhos, “grávida de futuro” (AHE, p. 79) – no entanto, já é tarde demais. Ela encontra o homem estrangeiro e rico que estava nas previsões da cartomante, mas o contexto do encontro é totalmente diferente. O homem atropela Macabéa com seu Mercedes imponente e foge, deixando-a agonizar sozinha e desamparada – como passou toda a sua vida. Entretanto, no filme, o final da história é menos cruel, devido à cena do delírio de Macabéa, em que ela se vê correndo, feliz e com um bonito vestido azul, ao encontro do homem estrangeiro – “um belo prêmio romântico que recompensou sua vida triste [...] e concedeu-lhe uma morte lírica que lhe dignifica a vida marginalizada” (GUIDIN, op. cit., p. 94), um final mais “grandiloquente para a vossa necessidade” (AHE, p. 86), a necessidade do espectador em ver um desfecho feliz, que lhe alivie a culpa.

Em suma, é possível afirmar que, apesar de *Rodrigo S.M.* não aparecer no filme, sua perspectiva está implícita, pois “embora a versão fílmica de *A hora da estrela* elimine o narrador, as opiniões do narrador, pelo menos, permeiam o filme, dispersas nos diálogos de outros personagens” (STAM, op. cit., p. 326). Além disso, como explicita Anelise Corseuil, pode-se dizer que nos filmes em geral há a presença de uma espécie de narrador, mesmo que essa presença não seja explícita:

O termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da *diegese*, ou seja, da narrativa. [...] Enquanto no romance, o pensamento e as ações dos personagens são intermediados pelo discurso direto ou indireto do narrador, no cinema ocorre um apagamento dessa intermediação através da focalização dos eventos pelo próprio personagem, sem a aparente intermediação do narrador” (CORSEUIL, op. cit., p. 374-375).

Ou seja, como as palavras são substituídas por imagens no cinema, os espectadores veem a ação das personagens sem a mediação de uma voz e, assim, tem-se a impressão de que os fatos não estão sendo narrados, mas apenas mostrados. Contudo, é possível afirmar que o “narrador” se encontra presente na edição das imagens, na organização dos eventos da história. A montagem do filme – determinada pelo modo como uma história é contada, pela articulação dos acontecimentos – “aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador”. (id. *ibid.*, p. 374).

Em *A hora da estrela*, Suzana Amaral optou por suprimir o narrador-personagem, mas os acontecimentos da narrativa são articulados de forma a mostrar com riqueza de detalhes a vida precária e melancólica que Macabéa leva na cidade grande, o que acaba, inevitavelmente, dando aos espectadores exatamente a mesma visão de Rodrigo S.M.; isto é, a câmera capta Macabéa sob a mesma perspectiva que o narrador na obra literária. Para garantir isso, a ingenuidade, a ignorância, a falta de asseio e os hábitos grotescos da nordestina são ainda mais destacados no filme e todas as outras personagens que convivem com ela sentem pena, desprezo, nojo e expõe seus sentimentos em relação à moça de forma clara. Assim, a opinião que os espectadores formam sobre Macabéa não pode ser outra além da de Rodrigo S.M.: estranhamento, repulsa e, por fim, com o trágico desfecho da vida da jovem nordestina, culpa e compaixão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de Suzana Amaral ter sido capaz de organizar com competência os elementos de seu filme de modo a tentar substituir a visão de Rodrigo S.M. pela perspectiva da câmera, transpondo as considerações do narrador para as falas das personagens, com o objetivo de conceder a seus espectadores – em sua grande maioria pessoas de classe média e alta – as mesmas opiniões e julgamentos do narrador sobre Macabéa, a sensação de perda permanece para aqueles que tiveram a oportunidade de ler o romance, pois a discussão principal desenvolvida por Clarice Lispector na obra literária é suprimida juntamente com Rodrigo. Mesmo que os espectadores tenham a mesma perspectiva de Rodrigo S.M., eles não refletem e não desenvolvem um pensamento crítico sobre essa perspectiva, o que seria diferente com a presença do narrador.

Pode-se dizer que, como defendido por Anelise Corseuil (op. cit.), há uma espécie de narrador implícito no filme, um mediador que organiza os elementos da história. Contudo, esse “narrador” não substitui Rodrigo, pois a ausência de sua figura concreta faz com que o público não tenha consciência das diferenças sociais entre ele e a personagem por ele narrada e de sua posição diante dessas diferenças. Assim, na obra cinematográfica, juntamente com a supressão de Rodrigo S.M., retirou-se o interessante foco da obra literária – a posição de um intelectual

burguês frente a uma representante da massa, bem como suas dificuldades para descrever, representar e aceitar o diferente, o “outro” – pertinente discussão que, sem dúvida, provoca uma tomada de consciência por parte dos leitores e que poderia ter sido, também, expandida para o público de cinema que não teve acesso ao texto literário.

Quando escreveu *A hora da estrela*, Clarice Lispector procurou se posicionar de forma explícita sobre as questões sociais, para provar aos escritores que a recriminavam por suas obras serem subjetivas e descompromissadas que ela poderia, sim, engajar-se à realidade política e social de seu país. O resultado foi uma obra repleta de fortes críticas, que englobam desde os preconceitos contra a escrita feminina até, pode-se dizer, o modo hipócrita como alguns escritores buscavam representar as questões sociais. Mas é inegável que a crítica mais valiosa presente no romance encontra-se no processo de representação da classe baixa por meio da visão do intelectual – Rodrigo S.M., que se depara com um árduo processo, repleto de crises e conflitos pessoais e sentimentos contraditórios, ao tentar descrever a existência de Macabéa e, ao mesmo tempo, distinguir-se dela, descrevendo a si próprio – devido à necessidade de distinção do intelectual, que não poderia, jamais, ser confundido com alguém da massa ou ter seu espaço invadido por ela.

Como discutido neste trabalho, não é adequado adotar a postura discriminatória de julgar as adaptações cinematográficas em comparação com os livros em que foram baseadas levando em conta noções de fidelidade. É necessário ver o filme sob uma perspectiva crítica, enxergando-o como uma obra independente, que possui características próprias e elementos específicos. Contudo, ainda é possível definir as adaptações cinematográficas como obras bem-sucedidas ou mal-sucedidas, mas tendo como base a capacidade do cineasta em escolher quais elementos do livro podem ser descartados e quais devem ser desenvolvidos no filme.

Ao adaptar *A hora da estrela* para o cinema, Suzana Amaral optou pela simplicidade e retirou Rodrigo S.M. do roteiro, pois considerou que sua figura intelectualizaria o filme e restringiria o público a pessoas letradas apenas. Além disso, ela partiu do pressuposto de que os filmes reflexivos não têm um bom rendimento, pois o público dominante gosta de ir ao cinema para ver histórias

objetivas, de fácil compreensão, que não exijam muita reflexão. Assim ela decidiu levar para as telas de projeção apenas a história de Macabéa em sua vida na cidade grande. Mas buscou também substituir Rodrigo de alguma forma, usando recursos interessantes que amenizariam sua ausência. O resultado do projeto de Suzana Amaral foi um sucesso de bilheteria e obteve muito prestígio no meio cinematográfico, ganhando importantes prêmios do cinema. A cineasta desenvolveu muito bem o que se propôs a fazer, mas é fato que, para aqueles que puderam ler *A hora da estrela* e puderam assistir ao filme posteriormente, a sensação de perda perdura com a ausência de Rodrigo S.M.

Dessa forma, os espectadores de Suzana Amaral puderam assistir a um filme muito bem articulado, dirigido, escrito e atuado, mas foram privados de uma valiosa discussão, que muito contribuiria para despertar neles, assim como despertou nos leitores de Clarice, uma consciência crítica e um posicionamento acerca do polêmico olhar das classes dominantes sobre a massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIAPPINI, Ligia. "Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora". In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. PONTIERI, Regina. (Org.). São Paulo: Hedra, 2004.

CORSEUIL, Anelise Reich. "Literatura e cinema". In: ZOLIN, Lúcia Osana e BONNICI, Thomas (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e Cinema: adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação? Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº. 9, 2007. Disponível em: www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18. Acesso em: 20 de agosto de 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da estrela, de Clarice Lispector." In: DALCASTAGNÈ, Regina e THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

GOTLIB, Nádía Battela. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de leitura: A hora da estrela*. São Paulo: Ática, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema brasileiro contemporâneo". In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. 2ª Ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

SCORSI, Rosalia de Angelo. *Cinema na Literatura*. Pro-Posições, v. 16, n. 2 (47), 2005. Disponível em: www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto137. Acesso em: 20 de agosto de 2011.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremmer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FILMOGRAFIA

A HORA DA ESTRELA. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz, baseado em livro de Clarice Lispector. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, 1985.